

Andreas Berger (Tübingen)

Andreas Barth, *Inverse Verkehrung der Reflexion. Ironische Textverfahren bei Friedrich Schlegel und Novalis*.¹

Mit der im wesentlichen durch die neuere philosophische Forschung vorangetriebenen grundlegenden Revision des tradierten Frühromantik-Bildes ist bekanntlich eine Betonung der untrennbaren Verflochtenheit von philosophischer Spekulation und Poetik nicht nur im personalen, sondern auch im programmatischen Sinne verbunden gewesen. Denn zu den Kernthesen dieser Revision gehört die Feststellung, daß die Frühromantiker das Feld für eine Auflösung des zentralen Begründungsproblems der unmittelbaren nachkantischen Philosophie aufgrund ihres entschiedenen grundsatzskeptischen Impetus gerade nicht mehr primär in philosophischer Spekulation, sondern verstärkt in der Ästhetik (bzw. genauer: Poetik) gesucht haben. Daß die weitreichenden Konsequenzen dieser radikalen Neubewertung gerade aus literaturwissenschaftlicher Perspektive bei weitem noch nicht ausreichend gewürdigt worden sind, kann als ausgemacht gelten. Von daher ist Andreas Barths Arbeit als ein von literaturwissenschaftlicher Seite her kommender Ansatz, der unter Aufnahme der neuesten philosophischen For-

schung dezidiert die Rekonstruktion „ironischer Textverfahren“ bei zwei der wichtigsten Vertretern der philosophischen wie literarischen Frühromantik, Friedrich Schlegel und Novalis, zu seinem Gegenstand macht, zunächst in jedem Fall begrüßenswert.

Schon in der Formulierung ihrer Zielsetzungen offenbart Barths Arbeit jedoch eine erhebliche Verzerrung in der Bestimmung dessen, was seine Untersuchung überhaupt an Innovation erbringen kann. Wenn er als sein generelles Anliegen formuliert, er wolle „den Aspekt der wechselseitigen Interdependenz von Literatur und Philosophie“ in der Frühromantik durch Ausführung seiner „leitende[n] Grundthese“, die Ironie müsse „als eine ästhetische Antwort auf ein epistemologisches Problem der Philosophie verstanden werden“, allererst „wieder stärker sichtbar [...] machen“ (S. 13), ist das angesichts der oben skizzierten Grundpositionen der neueren Frühromantikforschung unangebracht. Die anschließende Konkretisierung seiner Zielsetzung scheint diesen hybriden Anspruch zwar durch eine realistischere Ein-

¹ Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2001 (= Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 14); zugleich Diss., Tübingen 2000; 392 Seiten, geb., € 50,-.

schätzung der eigenen Leistungsmöglichkeiten erheblich zu relativieren: Es ginge ihm, so Barth, einerseits um eine Stärkung der anti-idealistischen Deutung der Frühromantik durch eine Ergänzung der bestehenden Forschung um „eine Perspektivierung auch des Feldes der Dichtung [...] dessen Explikation sich [...] maßgeblich am Leitfaden ironischer Konkretion vollziehen wird“ (S. 14). Andererseits wolle er das Verständnis der Konzeption der romantischen Ironie durch den Aufweis, wie „Ironie als Gestaltungsprinzip poetischer Texte eigentlich manifest wird“, einer genaueren Klärung zuführen, wobei es angesichts der vorliegenden Forschung hier nur einige bislang ausgesparte „Leerstellen“ [...] zu schließen“ (S. 14) gelte. Tatsächlich aber – und damit sei die fundamentale methodische Schwäche der Arbeit bereits vorab namhaft gemacht – bleibt der initial erhobene Anspruch und die mit ihm verbundene Fehleinschätzung der tatsächlichen Desiderate in der Forschung teils offen, teils latent wirksam: Als fast durchgängiges Mißverhältnis zwischen einem explikativen Nachvollzug von bereits vorliegenden Erkenntnissen und der Entwicklung eigenständiger neuer Deutungsansätze. Wirklich gravierend ist dabei, daß sich diese Unausgewogenheit nicht nur quantitativ in häufiger Redundanz von Teilen der Untersuchung innerhalb des Forschungszusammenhangs artikuliert, sondern im Gegenzug leider auch in qualitativer Hinsicht zum Schaden der Klarheit, Stringenz und Überzeugungskraft der Argumentation im ganzen auswirkt.

Das gilt bereits für den ersten der drei Gliederungsschwerpunkte der

Arbeit, die Herstellung des „philosophischen Kontexts“ für die Entwicklung der romantischen Ironiekonzeption, obwohl Barth dezidiert nicht für sich in Anspruch nimmt, „grundlegende neue Forschungsergebnisse in die gegenwärtige Diskussion einzubringen“ (S. 26), da hier „innerhalb der Forschung in den letzten Jahren einiges geleistet worden“ (S. 27) sei. Schon diese letzte Feststellung stellt, angesichts etwa von Manfred Franks Überblicksdarstellung »*Unendliche Annäherung*«: *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik* von 1997, eine massive Untertreibung dar – sowohl in Anbetracht der damit umfassend vorliegenden genetischen Erschließung der gesamten nachkantischen Begründungsdebatte, ihrer Ursachen in den Begründungsdefiziten der *Kritik der reinen Vernunft*, ihrer mannigfachen Verzweigungen und der dabei wirksam werdenden externen Einflüsse, als auch in Hinblick auf die für Barths Vorhaben entscheidende frühromantische Wendung zur Kunst als „Lösungsweg“: hat diese doch in der Forschung ebenfalls bereits ausgiebige Berücksichtigung erfahren, wobei im Falle von Franks genannter Arbeit die Schlegelsche Ironiekonzeption sogar explizit die finale Perspektive der Untersuchung darstellt.

Wenn diese Fehlbewertung dazu führt, daß sich Barth trotz der hinreichenden Erschlossenheit dieses Kontextes genötigt sieht, einen „roten Faden“ [...], der einsichtig machen kann, daß und auf welche Kants Bestimmungen zum Selbstbewußtsein ein unmittelbares Echo in den frühromantischen Spekulationen Friedrich Schlegels und Novalis finden“ in einer „gedrängten, pointier-

ten Analyse“ (S. 26f.) noch einmal selbständig nachzuvollziehen, wird das, selbst wenn die Grundzüge der Entwicklung treffend wiedergegeben werden, an einigen entscheidenden Stellen dadurch problematisch, daß er den Forschungsstand im Detail deutlich verfehlt. Vor allem in Hinblick auf die durch ihren Vorläufercharakter für die spätere frühromantische Grundsatz-Kritik außerordentlich bedeutsame Debatte von Reinholds Elementarphilosophie fällt Barths Analyse deutlich ab: Schon seine Darstellung von Reinholds Position leidet darunter, daß sie, anstatt die wirklich fundamentalen methodischen Grundprobleme dieses Programms einer letztbegründenden Überbietung Kants in konzentrierter Form aufzuzeigen, viel zu ausgiebig die zwangsläufig vergeblich gebliebenen Versuche Reinholds nachzeichnet, sein Projekt gegen die von Beginn an ebenso massive wie berechnete Kritik durch Modifikationen im Detail zu retten. Das auf diese Weise erzeugte Reinhold-Bild ist dadurch aber extrem verzerrt, wie schon eine Formulierung zeigt, die Reinhold gar als „Ahnherren“ (S. 43) der deutschen Frühromantik benennt – was selbst dann verfehlt wäre, wenn man mit Dieter Henrichs Konstrukt einer unter dem Einfluß der Kritik im Jahr 1792 komplett revidierten Elementarphilosophie die Bedeutung der Modifikationen des Reinholdschen Systems partiell höher veranschlagen will als die Bedeutung der hierfür ursächlichen Einwände seiner Kritiker. Zwischen genau diesen beiden letztgenannten Deutungsalternativen scheint darüber hinaus aber auch die Darstellung der Reinhold-Kritik zu schwanken, mit

dem Ergebnis, daß einige zentrale Einwände und Änderungsvorschläge vor allem der für die Verbindung zu Novalis und Schlegel besonders wichtigen Kritiker Johann Benjamin Erhard und Carl Christian Erhard Schmid zu knapp und nur zum Teil treffend wiedergegeben werden – so etwa Schmidts Nachweis der prinzipiellen Selbstwidersprüchlichkeit einer „formal-logischen Realdeduktion“ (S. 56), als die Reinholds Verfahren hier ebenso treffend wie unkritisch bezeichnet wird, oder sein mit Blick auf die Modelle der Frühromantiker interessanter Vorschlag, als „sicheres“ Fundament einer „neuen Elementarphilosophie“ eine Pluralität gleichursprünglicher, wiewohl dadurch nur relativer Fundamentalsätze anzunehmen. Zumindest zum Teil sind diese Mängel darauf zurückzuführen, daß Barth zwei Forschungsbeiträge aus dem *Athenäum* 1998 offensichtlich nicht rezipiert hat: Manfred Franks Aufsatz *Von der Grundsatzkritik zur freien Erfindung. Die ästhetische Wende in den Fichte-Studien und ihr konstellatorisches Umfeld* und meinen eigenen Aufsatz *Systemwandel zu einer »neuen Elementarphilosophie«? Zur möglichen Rolle Carl Christian Erhard Schmidts in der Entwicklung von Reinholds Elementarphilosophie nach 1791* (*Athenäum* 8 [1998], S. 75-95 bzw. S. 137-210).

Eine zweite schwerwiegende Verzerrung stellt die irritierende Unterrepräsentation des Novalis in der Rekonstruktion der frühromantischen Grundsatz-Kritik und der damit verbundenen „Wende in die Kunst“ dar. Diese Auslassung ist freilich einem aus der Beschränkung der eigentlichen Untersuchung auf Friedrich

Schlegel und Novalis resultierenden dispositorischen Dilemma geschuldet. Mit dieser durch das Kriterium einer unmittelbaren Koinzidenz von grundsatzkritischem Raisonement und theoretischer Ironiekonzeption legitimierten sehr begrenzten Auswahl wird nämlich unter anderem auch ein erhebliches Ungleichgewicht zwischen den beiden untersuchten Autoren in Kauf genommen: Zwar ist Novalis, wie die neuere Forschung gezeigt hat, ohne jeden Zweifel der originellere Grundsatzkritiker, der durch die enge persönliche Verbindung höchstwahrscheinlich auch eine der zentralen Quellen für Schlegels späte, dafür um so radikalere Abkehr vom Letztbegründungsgedanken gewesen ist. Die Rezeption seines „Beitrag[s] zur Ironie-Thematik“ hingegen ist, wie Barth offen einräumt, „kaum mit dem Begriff der Ironie zu fassen“ (S. 15), vor allem, weil er sich unmittelbar in Poetik und dichterischem Werk kaum manifestiert, sondern vielmehr als substantieller Bestandteil des grundsatzkritischen Raisonements aus diesem gleichsam erst herauszudestillieren ist. Selbst wenn die weitestgehende Verschiebung der Darstellung auch von Novalis' grundsatzkritischer Position hinter die komplette Erörterung von Schlegels Ironiekonzeption damit zwar verständlich zu machen ist, wäre die dadurch entstehende Verzerrung gerade mit Blick auf die Genese von Schlegels Konzeption dennoch in jedem Falle deutlich anzuzeigen gewesen.

Innerhalb der Erläuterung seiner Gliederungsschwerpunkte kündigt Barth für seine Untersuchung der Ironiekonzeption Friedrich Schlegels, die das erste Teilkapitel des

„Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung“ überschriebenen Hauptteils seiner Arbeit bildet, eine „gründliche Revision“ (S. 25) des Schlegelschen „insuffizienten Reflexionsmodells ironischer Darstellung [...] im Umkreis der ‚transzendental-poetischen‘ Erwägungen der *Athenäums-Fragmente*“ (S. 27) an, welche aufgrund einer auch von der neueren Forschung bislang vorgeblich nicht geleisteten Herleitung der Progressivität der ironischen Reflexionsdynamik notwendig sei. Dementsprechend wäre in seinem am Anfang des Schlegelteils stehenden Rekurs auf die Forschung eine unmittelbare Hinführung auf das behauptete Desiderat hin zu erwarten gewesen. Tatsächlich geschieht genau dies zunächst einmal gerade nicht, noch präsentiert Barth mit der Explikation von Manfred Franks Bestimmung der Schlegelschen Ironie als Synthese von Witz und Allegorie und der Darstellung von Schlegels Aufnahme von Elementen der sokratischen Ironie bei gleichzeitiger Abkehr von der Beschränkung der klassischen Ironie auf die Rhetorik, die im Kontext seiner Antike-Studien stehen, wirklich etwas Neues.

Seine von den Schlegelschen Termini der „Selbstschöpfung“, „Selbstvernichtung“ und „Selbstbeschränkung“ ausgehende „Revision“ des „Reflexionsmodells ironischer Darstellung“ entwickelt Barth als ersten wirklich eigenständigen Untersuchungsschritt (nach immerhin 140 Seiten!) vielmehr erst im dritten Abschnitt des Kapitels. Dabei operiert er aber gerade nicht mehr auf der Basis des neuesten Forschungsstandes, sondern grenzt seine Deutung vor allem von Ernst Behlers

Interpretation dieses Modells in seinem Aufsatz *Die Theorie der romantischen Ironie im Lichte der handschriftlichen Fragmente Friedrich Schlegels* von 1969 (!) ab. Die komplette Aussparung der die genannte Terminologie und das Reflexionsmodell betreffenden Passagen in Manfred Franks Arbeiten, die einige ganz wesentliche Grundzüge von Barths im folgenden vorgetragener „Revision“ substantiell sehr wohl bereits in sich führen², ist dabei ebenso ärgerlich – durch die bloße Präntation eines Desiderats in der Forschung, das als eine extreme Unterbestimmung des progressiven Charakters romantischer Poetik zumindest in dieser radikalen Form faktisch nicht besteht – wie unnötig. Denn Franks knappe Interpretation ist in jedem Falle ausführungsfähig und durchaus auch in erheblichem Maße ausführungsbedürftig.

Die von Barth nun vorgenommene ausführliche Explikation dieser Verhältnisse stellt daher durchaus eine wichtige Präzisierung des Verständnisses von Schlegels Konzeption der romantischen Ironie dar, selbst wenn es ihr leider mitunter an Pointierung und Klarheit gebricht. Kernstück ist dabei die Charakterisierung der „Selbstbeschränkung“ als drittem, eigenständigen (Synthese-)Schritt des ihm übergeordneten ironischen Verfahrens, was für das Verständnis des

progressiv-approximativen Charakters der Schlegelschen Ironiekonzeption eine in der Tat entscheidende Klärung darstellt. Denn strukturell analog zum Verfahren des progressiven (Wechsel-)Erweises der Reflexion ‚durch sich selbst‘ schließt dieser Syntheseschritt als ‚Be-Schränkung‘ die Bedingungen der eigenen Insuffizienz mit ein, macht sie in Verlagerung auf eine höhere, analog zu vollziehende Stufe des Verfahrens namhaft, und potenziert auf diese Weise den sich in poetischer Reflexion selbst in den Blick nehmenden Verfahrensschritt – eine Potenzierung, die durch ihre abermalige zwangsläufige Insuffizienz unendlich fortzuführen wäre. Die Verbindung zur poetischen Reflexion als Darstellung und Darstellenden verbindendes Schlüsselement des ironischen Progresses macht dabei die konstitutive Rolle der romantischen Ironie in Schlegels transzendentalpoetischem Konzept deutlich, wobei neben der strukturellen Analogie auch die funktionale Komplementarität des ironischen Verfahrens zum spekulativen Begründungsproblem in der Wendung zur Ästhetik herausgehoben wird, vor allem anhand eines Verweises auf Schlegels Gebrauch der Wendung „bis zur Ironie“ in den Athenäums-Fragmenten. Instruktiv ist auch die flankierende Abgrenzung der das ironische Verfahren als Mo-

² Es sei hier nur darauf verwiesen, daß Frank in seiner *Einführung in die frühromantische Ästhetik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989) hinsichtlich der Differenzierung von „Selbstbeschränkung“ und Ironie keineswegs implizit uneindeutig bleibt, wie Barth zumindest suggeriert; vielmehr definiert er die Schlegelsche Ironie dort explizit auch als „das unendlich negative Sich-hinweg-Setzen über alle selbstgesetzten Schranken“ (S. 302, Hervorhebung von mir, AB), womit in nuce exakt der negativ-dialektische Progreß und eben die Funktion der „Selbstbeschränkung“ bezeichnet ist, die Barth allererst zu entwickeln für sich beansprucht.

vens vorantreibenden Dialektik gegenüber der Hegelschen Dialektik unter Aufnahme von Adornos Hegel-Kritik, die zugleich auch die trotz aller Analogie bestehenden Unterschiede zwischen den negativen Dialektiken Schlegels und Adornos wie die trotz aller Gegensätzlichkeit bestehenden methodischen Affinitäten zwischen den Zeitgenossen Schlegel und Hegel berücksichtigt. Ein bereits deutlich die Interpretation der *Lucinde* vorbereitender Teil zum „fragmentarischen Roman“, der die beiden Teilkonzepte des (mit dem Ironiekonzept unmittelbar zu verbindenden) Fragmentarischen und des romantischen Romans funktional näher bestimmt sowie ihre Zusammenführung schlüssig plausibilisiert und problematisiert, rundet die Überlegungen zu den theoretischen Aspekten der Schlegelschen Ironiekonzeption ab.

Wenn Barth Schlegels *Lucinde* dezidiert als substantiell „ironischen Roman“ interpretieren will, betritt er nun tatsächlich weitgehend unerschlossenes Gebiet, indem die Forschung Ironie als formales wie als inhaltliches Element des Romans bislang allenfalls am Rande berücksichtigt hat, in jedem Falle aber „ohne [...] den spezifischen Modus ironischer Darstellung konkret nachzuweisen“ (S. 175). Barth versucht dagegen zu zeigen, daß die Schlegelsche Konzeption der romantischen Ironie in der *Lucinde* in genau der von ihm zuvor entwickelten Gestalt als Struktur und Gehalt des Romans gleichermaßen prägendes transzendentalpoetisches Funktionsparadigma wirksam geworden ist: indem nämlich, wie er in gleichsam mikrostruktureller Analyse nachzuweisen be-

müht ist, die spiegelbildlich um die zentralen „Lehrjahre der Männlichkeit“ angeordneten Kapitel im wesentlichen jeweils einzelne ironisch-synthetische Verfahrensschritte darstellen, welche von Beginn an als Medium der ironischen, die poetische Reflexion integrierenden Darstellung Dargestelltes und Darstellungsverfahren einander gegenüberstellen, synthetisch-selbstbeschränkend miteinander verknüpfen und die jeweilige Synthese dann in der Folge – potenzierend – wieder aufnehmen und neu verknüpfen.

Wirklich überzeugend gelingt das vor allem in der Interpretation der ersten drei Kapitel, die vom „unbe-zweifelte[n] Verwirrungsrecht“ als Kernbegriff der ersten, das Darstellungsverfahren mit in den Blick nehmenden ironischen Synthese des Textes über zwei weitere Potenzialierungsschritte zur Darstellung eines sich selbst darstellenden Darstellungsverfahrens führt: Als solches sei nämlich das dritte Kapitel über die Evokation der „Charakteristik“ als Verfahren der Nachkonstruktion der Methode des bisher Gesagten, hier figuriert vollzogen an der kleinen Wilhelmine, zu lesen. Schon bis zu diesem Punkt wäre gerade hier, in einem wirklich innovativen Abschnitt der Arbeit, eine weniger dicht gedrängte Formulierung und weniger kompakte Ausführung der Interpretation zur Auflösung der mit einem derartigen Verfahren zwangsläufig verbundenen Komplexität wünschenswert gewesen. Beides nimmt jedoch eher noch zu, indem die weitere Fortsetzung der ironischen Potenzialierung bis zu deren Fluchtpunkt in den „Lehrjahren“ (in Gestalt eines Überspringens der dop-

pelt potenzierten Darstellungsform zur Rezeptionsästhetik und des Entwurfs der transzendentalen Bedingungen idealer Kunstproduktion) bzw. darüber hinaus (in Gestalt einer spiegelbildlichen Umkehrung der ironischen Verfahrensschritte im zweiten Teil des Romans) fast nur noch behauptet und kaum mehr interpretatorisch belegt wird – ausgenommen allein das Kapitel „Eine Reflexion“, das einer gesonderten Untersuchung unterzogen wird:

Ausgehend von der Feststellung, daß Schlegel in diesem Kapitel den reflexiven Selbsterweis gleichsam in doppelter Ausrichtung – als kausalen Hintergrund sowohl des ironischen Wechsels als auch der auf das Ideal der Vereinigung hin ausgerichteten Liebesthematik mit ihrer reflexiven Auflösung in das Männliche und das Weibliche – präsentierte, gelingt es Barth zu zeigen, daß Schlegel zwar bestrebt ist, die im Sinne des Konzepts des romantischen Romans inhaltlich vorgestellte Liebesthematik und ihre ironisch-transzendental-poetische Darbietungsform zusammenzuführen, kulminierend im synthetisierenden Sehnsuchtsbegriff. Tatsächlich aber führe ihn diese repräsentativ für den Roman im Ganzen stehende doppelte Integration der Ironie in ein Dilemma zwischen ihrer inhaltlichen Aufladung und ihrem zwangsläufig zu einer ‚störenden‘ Autonomisierung des Verfahrens führenden Charakter, d.h. zwischen der konkreten Indienstnahme der Ironie zur Darstellung einer realiter entzogenen Einheit und ihrer in Hinblick auf die negative Erschließbarkeit dieser Einheit zum insuffizienten positiven Setzen komplementären und gerade dadurch

attraktiven Funktion. Genau dieses Dilemma markiere aber insgesamt bereits die methodische Grundschwierigkeit der *Lucinde* als Versuch einer Verbindung der letztlich bis zur Aporie inkonvergenten Konzepte der ironisch verfahrenenden Transzendentalpoesie (und mit ihr des Fragmentarischen) und des vom historisch vermittelten Gedanken einer obersten Synthesis bestimmten romantischen Romans, die die *Lucinde* – auch als intendiertes Fragment – habe fragmentarisch bleiben lassen.

Diese Feststellung ist nun zwar durchaus plausibel, ebenso wie Barths im abermaligen Rekurs auf Schlegels Antike-Studien mit dem ek-batischen Formmoment der Ironie entwickelter Nachweis eines auch über 1797 hinaus fortgesetzten Nachdenkens über eine Vermittlung zwischen der Konzeption der romantischen Ironie und dem die Ironie erst ermöglichenden, von ihr im Vollzug aber stets aufs neue dementierten Gedanken einer obersten Synthesis, innerhalb dessen beide Konzepte zwar letztlich unverbunden, jedoch in gleichsam produktivem Widerspruch zueinander bestehen bleiben. Mit Blick auf die *Lucinde* im Ganzen bleibt angesichts der nur einen geringen Teil des Gesamttextes überzeugend im Sinne des theoretischen Verfahrensmusters auflösenden Interpretation allerdings fraglich, inwieweit die Behauptung einer so konsequenten Unterwerfung Schlegels unter eine derart strenge, geradezu mechanistische Reglementierung tatsächlich aufrechtzuerhalten ist – Zweifel sind hier durchaus noch angebracht, nicht zuletzt, weil der tatsächliche Gebrauchswert von Barths Deutungsansatz für das Ver-

ständnis der *Lucinde*, abgesehen von seiner heuristischen Funktion für die theoretische Rekonstruktion des Schlegelschen Ironiekonzepts und dessen offensichtlicher Impraktikabilität in einer anderen als seiner reinen transzendentalpoetischen Form, eher gering erscheinen muß.

Sein Ziel, den eigenständigen innovativen Beitrag des Novalis zur Konzeption der romantischen Ironie allererst nachzuweisen, führt Barth direkt zu einem der Kernstücke von Novalis' grundsatzskeptischem Raisonnement zurück: der gleich am Anfang der *Fichte-Studien* stehenden Reflexion auf die Urteilsstruktur allen Wissens, aus der Novalis die Denkfigur des Ordo inversus entwickelt. Barths Darstellung der Forschungslage entspricht leider auch hier nicht ganz dem aktuellen Stand, mit schwerwiegenden, jedoch nicht unmittelbar sichtbaren Folgen: Durchaus treffend ist zwar die Feststellung, daß der Ordo Inversus als begründungsskeptischer „Lösungsversuch der aporetischen Konzeption Fichtes“ (S. 232) vor allem durch Manfred Frank bereits außerordentlich gut, jedoch in einseitiger Gewichtung erschlossen sei – einer Einseitigkeit, die sich vor allem in der Aussparung der zeichen- bzw. sprachtheoretischen Implikationen der Denkfigur äußere, welche von der zweiten mit dem eigentlichen Ordo inversus verknüpften Alternativüberlegung einer Vorstellung des Identischen durch ein Zeichen als ein Nicht-Identisches ihren Ausgang nehmen. Ebenso ist auch Barths Behauptung noch nachvollziehbar, Franks Darstellung würdige den adjunktiven (nicht disjunktiven) Charakter dieser zwei initialen Teilüber-

legungen des Ordo inversus nicht hinreichend und sei darüber hinaus in einigen wichtigen Details korrekturbedürftig, insbesondere hinsichtlich des nicht namhaft gemachten selbstanzeigenden Charakters der intellektuellen Anschauung. Der Ausgleich dieser Defizite legitimiert somit zwar eine eigenständige, schrittweise die Forschungsergebnisse nachvollziehende Rekonstruktion auch der ersten Dimension des Ordo inversus; und die dezidiert im Geist von Franks bisheriger Deutung angelegte Analyse der zeichentheoretischen Überlegungen des Novalis ist aufgrund des in diesem Punkt zurecht konstatierten Desiderats in jedem Falle verdienstvoll. Es entspricht aber schließlich eindeutig nicht dem Forschungsstand, wenn Barth die Wendung zur Ästhetik innerhalb der *Fichte-Studien* exklusiv über diese zweite Dimension (die er sogar explizit die „ästhetische“ nennt, cf. S. 272) verwirklicht sehen will. Denn daß dieser Übergang auch über die später in den *Fichte-Studien* angestellten spekulativen Überlegungen zur Methode bei der Suche nach einem obersten Grund vollzogen wird, hat Manfred Frank in seinem bereits erwähnten, von Barth jedoch bedauerlicher Weise nicht rezipierten Aufsatz aus dem *Athenäum* 1998 gezeigt: Novalis entwickelt nämlich den Gedanken der „nothwendige[n] Fiction“, der Notwendigkeit einer freien *Erfindung* (respektive eines „Erdichtens“ bzw. „Erdenkens“) im Aufstieg zu einem obersten Prinzip, der unmittelbar auf die Kunst als Medium der Realisierung der Grundsuche verweist, und zwar in einem positiven, emphatischen Sinne. Durch die adjunktive Zweidi-

mensionalität des *Ordo inversus* steht zwar eine Komplementarität beider Dimensionen auch in Hinblick auf ihre ästhetischen Konsequenzen zu erwarten. Indem Barth aber ausschließlich der gleichsam negativen Akzentuierung der Figur nachgeht, führt das fast zwangsläufig zu einer verzerrten (Über-)Bewertung der tatsächlich allein aus den sprachtheoretischen Überlegungen heraus möglichen Rekonstruktion einer ironischen Komponente von Novalis' Poetik, wie er sie im folgenden vornimmt.

Dabei setzt er an bei der Feststellung, daß die sprachtheoretische Akzentuierung des *Ordo inversus* das in der Ausgangskonstellation artikulierte Grundproblem der nur negativen epistemischen Zugänglichkeit zum unreinen Sein (als Grund der Einheit unseres Selbstbewußtseins) zwar zunächst radikalisiert, indem es dieses Problem in das Problem des Verhältnisses von Zeichen und Bezeichnetem transformiert. Tatsächlich wird damit aber die Frage nach Priorität des Gefühls gegenüber der Reflexion, die mit den Anfang der ursprünglichen Überlegung bildet, in der zeichentheoretischen These der zwangsläufigen Gleichursprünglichkeit von Stoff und Form aufgehoben, mit der zugleich das anfangs noch ganz im Anschluß an Fichte vertretene Repräsentationsmodell von Sprache verabschiedet wird, geradezu in Antizipation des strukturalistischen Kerngedankens der Nicht-Repräsentativität von Sprache im Sinne der de Saussureschen *langue*: Sprache repräsentiere nichts in irgendeiner Form Außersprachliches, sondern gehöre vielmehr dem vermeintlich vorsprachlichen Raum des Bewußtseins immer schon an. Bezogen auf

das Grundproblem des *Ordo inversus* liege der Akzent also nicht darauf, daß Sprache vorsprachliche Einheit faktisch verfehlt, sondern daß ihr deren Repräsentation per se überhaupt nicht möglich ist. Sie kann aber diese ihre eigene Insuffizienz, den Modus ihrer Verwirklichung als Nicht-Sein (oder „unrechtes Seyn“) anzeigen und thematisieren. Daß diese Möglichkeit zur Selbstreflexion eine Analogie zum reflexivem Selbsterweis Schlegels darstellt, jedoch in einer Art Höherverlagerung auf die produzierende Urteilskraft als Vermögen ästhetischer Urteilssynthese schlechthin bezogen und dadurch mit einer sehr viel stärkeren anthropologischen Komponente, einer Art innerer ästhetisch-ironischer Grunddisposition des sprachbegabten Subjekts verbunden wird, weist Barth plausibel nach.

Problematisch wird die bis hierhin überzeugende Argumentation aber dort, wo es um Überführung der Zeichentheorie des Novalis in seine konkrete poetische Konzeption geht. Denn schon die zeichentheoretischen Überlegungen, die eine durch die Möglichkeit einer selbstbewußten (poetischen) Sprache artikulierte extreme Nähe zwischen dem Ironischen und dem Ästhetischen überhaupt anzudeuten scheinen, indizieren für das Verständnis der sprachlichen Selbstanzeige poetischen Sprechens eher einen zyklischen Wechsel, ein *infiniter repetitives „producirn“* von Extremen durch die „prod[uktive] Imaginationskraft“, zwischen denen die mit letzterer gleichgesetzte „Ichheit“ unaufhebbar schwebt (*Fichte-Studien*, Nr. 555). Dennoch scheint Barth in Novalis' poetischen Selbstaussagen primär die

Konzeptualisierung von konkreten progressiv-approximatorischen Textverfahren im Sinne einer Selbstthematisierung der Sprache „bis zur Ironie“ in Analogie zu Schlegel fixieren und damit die Möglichkeit der Selbstanzeige auf diese Konzeption festlegen zu wollen – oder, mit anderen Worten, den konstitutiven Charakter einer negativ-dialektisch verfahrenen Ironie im Sinne Schlegels auch Novalis' Poetik zu unterscheiden. Schon durch sein eher assoziatives als argumentatives Vorgehen vermag er dabei aber kaum zu überzeugen – insbesondere auch deshalb, weil er im Falle zweier zentraler Begriffe mit schleichenden Bedeutungsverschiebungen operiert:

Die „höchsten Kunstwercke“, die uns durch ihre Ungefälligkeit (und das heißt nach Barth durch die Selbstanzeige der zwangsläufigen Insuffizienz ihrer Repräsentationsfunktion) als „Ideale [...] nur approximando gefallen können“, bezeichnet Novalis im berühmten Fragment Nr. 745 als „ästhetische Imperative [sic!]“. In der Einzahl will Barth diesen (neben der per se zweifelhaften Singularisierung und dem veränderten Bezug hier offensichtlich stillschweigend zur produktionsästhetischen Kategorie gewandelten) „ästhetischen Imperativ“ der Poesie im Strukturprinzip der Ironie verortet wissen, und das heiße explizit in der „qualit[ativen] Potenzirung“, als die Novalis im nicht minder berühmten Fragment Nr. 105 der *Fichte-Studien* das postulatorisch gefaßte „Romantisieren“ der Welt definiert. Barth legt nun auch die Verbindung oder sogar Identifizierbarkeit dieses Begriffes der „qualit[ativen] Potenzirung“ mit dem Schlegelschen Begriff der

Potenzierung des ironischen Verfahrens durch dessen negativ-dialektischen Charakter, innerhalb dessen der synthetisierenden „Selbstbeschränkung“ die Schlüsselrolle zukommt, ganz offen nahe. Tatsächlich aber ist, wie eine genauere Betrachtung des Fragments hätte zeigen müssen, Novalis' Verwendung des Begriffs der Potenzierung (als „Wechselerhöhung“) eindeutig nicht mit der *synthetisierenden* und dadurch ironisch-dialektischen potenzierenden Selbstbeschränkung, sondern allenfalls mit einer repetitiv zu denkenden „identificir[enden]“ Selbstschöpfung in Form eines emphatischen Postulats in ein Analogieverhältnis zu bringen. Den „inversen Grundzug dieser Tätigkeit“ (S. 278) des qualitativen Potenzierens, die „Erniedrigung“ (oder „Wechselerlerniedrigung“) durch ein „logarithmisir[en]“, könnte man dementsprechend seinerseits durchaus mit der Schlegelschen „Selbstvernichtung“ in Verbindung bringen. Barth tut dies aber gerade nicht, indem er ihn in selbstwidersprüchlicher Weise zwar einerseits nicht „in Schlegelschem Gedankengut [ge]gründet“ (S. 278) sieht, er der Gesamtüberlegung aber in nicht nachvollziehbarer Weise zubilligt, Schlegels ironisches Darstellungssparadigma in origineller Weise zu antizipieren.

Rückwirkend wird freilich deutlich, daß für die in den angeführten poetischen Selbstaussagen des Novalis gerade nicht gedeckte Fixierung Barths auf die Rekonstruktion eines konkreten *progressiven* ironischen Textverfahrens bereits sein Interpretationsansatz für den *Monolog*, den einzigen von der Forschung schon

bisher als ironisch gelesenen Text Novalis', mitverantwortlich sein dürfte. Denn hier gelingt es ihm tatsächlich, das für diesen Text konstitutive Vorliegen eines zur Schlegelschen Konzeption analogen Textverfahrens plausibel nachzuweisen, indem er den als Folie verwandten Interpretationsansatz von Ingrid Stroh-schneider-Kohrs und den an sie anschließenden Forschungskanon in ähnlicher Weise korrigiert, wie er es im Falle von Schlegels ironisch-synthetischem Verfahrensdreischritt mit Behlers Deutung desselben getan hat: Indem er die als ironische Wechselbeziehung aufgefaßte Verbindung zwischen dem, was der Text thematisch problematisiert und dem performativen Vollzug eben dieses Gehalts nicht als annihilatorische Aufhebung des inneren Widerspruchs zwischen Gehalt und darstellerischer Umsetzung, nicht als einen den Widerspruch egalisierenden Vereinigungseffekt, sondern als insuffiziente, das Widersprüchliche potenzierende Synthese kennzeichnet. Der potenzierende Syntheseschritt vollziehe sich dabei in der (zweiten) ironischen Aufhebung der vorangegangenen performativen Aufhebung des sprachlich Bezeichneten, d.h. vor allem durch den Schlußabschnitt des Textes mit seiner nochmaligen Steigerung des pragmatischen Selbstwiderspruchs im Umschlag vom Sprechen-Wollen zum Sprechen-Müssen.

Selbst wenn diese Interpretation überzeugend ist, scheint sich Barth des solitären Status des *Monologs* innerhalb von Novalis dichterischem Werk, was die Ironie als strukturelles Gestaltungselement anlangt, dennoch bewußt zu sein. Seine Behandlung der *Hymnen an die Nacht* ver-

steht er nämlich dementsprechend dezidiert als ein Verlassen der Zentrierung auf die Ironie-Thematik, das er ausgerechnet durch einen Rekurs auf den hier in der Tat konstitutiv werdenden Verfahrensmodus der „qualit[ativen] Potenzierung“ als „Versuch, das Unendliche ‚positiv‘ zu setzen“ (S. 295) expliziert – wodurch die schleichende Angleichung der Bedeutung dieses Begriffs an die des Schlegelschen Potenzierungsbegriffes, damit die suggerierte Einordnung dieses Terminus in den Kontext eines konkreten ironisch-progressiven Textverfahrens rückwirkend endgültig ad absurdum geführt wird. Die zunächst eng an bestehenden Interpretationen orientierte Deutung der *Hymnen an die Nacht* erschöpft sich gleichwohl nicht im Aufweis einer zum negativen ironischen Verfahren des *Monologs* alternativen ästhetischen Zugangsweise zum Absoluten (der nämlich einer emphatischen postulatorischen Setzung des Unendlichen), auch wenn Barth genau das überflüssigerweise zunächst suggeriert. Entscheidend ist vielmehr seine Interpretation der sechsten Hymne, deren durch ihren mehrdimensionalen gehaltlichen wie vor allem strukturellen Kontrast zum Vorangegangenen und durch ihre exponierte Endstellung befremdender Charakter in der Forschung bereits verschiedentlich problematisiert, nach Barths Auffassung aber noch nicht in hinreichendem Maße sinnvoll erklärt worden ist. Im Anschluß an Heinz Ritters These von der Annullierung des Gehalts der fünften durch die sechste Hymne versteht Barth die letztere als ironisches Dementi des (nicht-ironisch!) qualitativ potenzierenden Darstel-

lungsverfahrens, im Sinne einer selbstanzeigenden Offenlegung des Zeichencharakters des postulatorisch vorgetragenen Offenbarungsgeschehens der vorangegangenen Hymnen, welche durch das Auftreten des Begriffs des „Zeichens“ sogar ganz buchstäblich geschehe. Die unmittelbare strukturelle und gehaltliche Anknüpfung an die fünfte Hymne unterstreiche dabei die prononcierte Ausrichtung auf die sprachliche Vermittlung der postulatorisch gesetzten Vereinigung, die sich dort durch ihren scheinbaren Mitvollzug („und keine Trennung mehr“) der tatsächlich entzogenen Einheit als faktisches „unrechtes Seyn“ noch zu verbergen suche. Erst diese Anzeige des im Sinne der eigentlichen Ordoinversus-Figur in Richtungsverkehrung nur „scheinbaren“ Zugriffs auf das undarstellbare Absolute durch das postulatorische poetische Verfahren sichere die epistemische Dignität dieser ästhetischen Lösung ab, indem erst er über die endliche Manifestationsform dieser Lösung auf das Unendliche des Entzogenen hinausverweise.

Diese kurze Interpretationsskizze ist zwar insgesamt zu knapp gehalten, um als schlüssige Analyse des Textes gelten zu können. Auch ist Barths Behauptung, daß die „Konzeption der *Hymnen an die Nacht* sich dem ironischen Funktionsparadigma des *Monologs* angleicht, für das sie ursprünglich ein Alternativmodell darstellen sollte“ (S. 310), wenig überzeugend angesichts der Tatsache, daß mit einer durch ironischen Wechsel vollzogenen Aufhebungsstruktur einerseits und einem progressiv-transzendentalpoetischen Potenzierungsverfahren andererseits

zwei gerade nach Barths eigenen Maßstäben grundverschiedene Modelle vorliegen. Mit Blick auf die Mängel seines Versuches einer Übertragung der sprachtheoretischen Überlegungen auf Novalis' Poetik spricht jedoch vieles dafür, daß Barth (in fataler Ironie gleichsam: ordine inverso) gerade mit dem, was er hier dem transzendentalpoetischen Verfahren Schlegels respektive des *Monologs* subordinieren will, sehr viel eher den eigentlichen, noch weitgehend unerschlossenen Beitrag des Novalis zur Konzeption romantischer Ironie treffen dürfte, als es seine diesbezüglichen vorangegangenen Erörterungen getan haben: Betrachtet man die Dichtung des Novalis, für die die *Hymnen an die Nacht* auch nach Barths eigenem Eingeständnis repräsentativer sind als der *Monolog*, ausgehend vom Übergang von der Spekulation zur Ästhetik unter umgekehrten Vorzeichen, das heißt mit Franks Thesen zur „freien Erfindung“, wird deutlich, daß Barth durch seine Fixierung auf das von Schlegel übernommene Muster der Ironiekonzeption gleichsam das prius mit dem posterius verwechselt zu haben scheint: Indem das konstitutive Movens der ästhetisch vollzogenen unendlichen Annäherung bei Novalis bevorzugt gerade nicht in der ironisch-potenzierten Selbstreflexion auf den Zeichencharakter der Sprache, sondern in der entschieden nicht-ironischen emphatischen Setzung liegen dürfte, die aber im ironischen Wechsel ein transzendentalpoetisches Korrektiv in Gestalt ihrer Aufhebung mittels Offenlegung ihres bloßen Zeichencharakters, d.h. in Gestalt der Selbstanzeige ihres faktisch nur negativen Bezugs zum ent-

zogenen Absoluten, erfahren würde – wobei das konkrete Verfahren der Selbstanzeige hier in seiner Extension noch zu bestimmen bliebe.

Wenn der Schlußteil von Barths Arbeit nicht mehr unmittelbar auf die literarische Praxis und dazu regressiv auf die Ästhetik Kants zurückbezogen ist, muß das, zumindest aus rein literaturwissenschaftlicher Perspektive heraus betrachtet, schon von vorne herein enttäuschen – auch mit Blick auf die dezidiert ausgeklammerte, im Grunde genommen erst nach Schlegel und Novalis wirklich massiv einsetzende poetisch-praktische Konkretion der romantischen Ironiekonzeption (etwa bei Ludwig Tieck oder E.T.A. Hoffmann). Denn die Einlösung der zweiten einleitend formulierten Zielsetzung der Arbeit, der Nachweis, „wie also die Ironie als Gestaltungsprinzip poetischer Texte eigentlich manifest wird“ (S. 14), ist dem Autor im Verlauf seiner Arbeit schon in der Beschränkung auf Schlegel und Novalis nur unzureichend gelungen: Selbst wenn man von der keineswegs umfassend erwiesenen durchgängigen konstitutiven Bestimmung der *Lucinde* durch das in der Theorie durchaus treffend rekonstruierte ironische Textverfahren ausgeht, ist der Gebrauchswert dieser Einsicht für das Verständnis des Textes, konfrontiert mit den bisherigen, primär an der inhaltlichen Ebene, der am (positiv gesetzten) Gedanken einer obersten Synthesis entwickelten Liebesthematik orientierten Deutungen, eher gering; sie verweist dagegen vielmehr gerade durch das treffend bezeichnete methodische Grundproblem des Textes, die Inkonvergenz der beiden zusammengeführten Teilkonzepte

des transzendentalpoetischen Fragments und des romantischen Romans, direkt in die poetische Theorie zurück, weniger aber in die zeitgenössische Rezeption der Ironiekonzeption voraus (die eher auf andere Texte wie etwa die *Wilhelm Meister*-Rezension konzentriert gewesen sein dürfte). Und die Interpretationen der beiden Texte des Novalis sind zwar im wesentlichen stimmig, in ihrer Gewichtung und der Bewertung ihrer Ergebnisse aber für die Rolle der Ironiekonzeption in Novalis' Poetik und Werk offenkundig gerade nicht repräsentativ. Auch in Hinblick auf die erste explizite Zielsetzung der Arbeit, die Stärkung der antiidealistischen Lesart der Frühromantik durch spezifisch literaturwissenschaftliche Erkenntnisse zur Ironie-Thematik, ist die Lage dementsprechend nur wenig besser, da zu häufig die Forschungslage nur reproduziert und expliziert (Schlegel), mitunter sogar verfehlt (Novalis), selten dagegen wegweisende neue Erkenntnisse in überzeugender Form entwickelt worden sind. Zumindest in diesem Punkt hilft der im Kontext der Leitthese der Arbeit durchaus konsequente Rekurs auf Kant im kurzen Schlußteil noch einmal ein wenig ab, zumal er, was das Verhältnis von Anspruch und Leistung anlangt, den am uneingeschränktesten gelungenen Teil des Buches darstellt.

Anhand einer pointierten Analyse der entsprechenden Passagen der *Kritik der Urteilskraft*, die er mit Ergebnissen aus der Untersuchung der poetischen Konzeptionen von Schlegel und Novalis konfrontiert, gelingt es Barth hier nämlich zu zeigen, daß die von der neueren Frühromantik-For-

schung mit Blick auf die theoretische Philosophie nachgewiesene Rekan-tianisierung des frühromantischen Denkens in Absetzung von seinen idealistischen Anfängen auch im Bereich der Ästhetik ihr Äquivalent findet: indem er nachweist, daß Kant – eher aus methodischen Zwängen denn aus manifesten Überzeugungen heraus, und daher unter Behandlung des „als ob“ als Restriktion – in einer Reihe von strukturellen Merkmalen seiner Theorie des Geschmacksurteils durch dessen ebenso „exponierten wie prekären Status“ erstaunliche Nähen zu den ästhetischen Überlegungen der Frühromantiker zeigt, während deren Überschreitung der kantischen Grenzlinie auch auf ästhetischem Gebiet eindeutig nicht in

einer Überbietung, sondern vielmehr in einem komplementären Aufbau besteht, innerhalb dessen das „als ob“ des Geschmacksurteils von seinem restriktiven Charakter emphatisch befreit, nämlich zum positiv gewendeten ironischen Ausweis des ästhetisch eröffneten negativen Begründungszugangs wird. Diesem dann doch – durch den rückwärts gewandten Charakter gerade dieses Abschlusses noch einmal verstärkt – zu bescheiden erscheinenden Ergebnis wären als Perspektive der Arbeit die Impulse, die die Eröffnung der ironischen Komponente der Poetik des Novalis der Forschung bei allem Revisionsbedarf geben sollte, entgegenzustellen.